

物語の行方

—『春昼・春昼後刻』にみる語りの紡ぐ新世界—

大場 芳 恵

はじめに

『春昼・春昼後刻』は、私たち読者に非現実的で夢幻的なクライマックスを突き付ける。物語を読み進めるうちに鏡花の文体が織りなす幽玄の美への陶酔感がじわじわと高まり、それは物語の終幕で一気に張り詰め緊張する。実際に私は卒業論文を書き進めるなかでそれを実感した。この感覚が大きく呼び起こされる要因の最たるものとして、鏡花独特の文体に並び、〈帰らない物語〉の構造があると考ええる。そこで本稿では、『春昼・春昼後刻』の魅力の土台となる物語の時間的構造と語りに着目し論究したうえで、この作品のあたらしい読み方を探るとともに、現代文学との関連について迫ることを目的とする。

一、時間の裂け目——奥に潜む語り手の存在——

皺だらけの額に鉢巻きをして、春の日差しを受けて酔ったような顔色をしたお爺さんの「楾を使ふ様子が」「恍惚とした形であつた」、という、一人のお爺さんの風貌や様子のみでなく、桃の花を燃え立たせるように鳴く鳥のさえずりといった情景までも描く一文で、『春昼・春昼後刻』は幕を開ける。この眼前の風景を事細かに詰め込み長たらく述べた、言語秩序に縛られない鏡花の感性溢れる一文により、緩やかなテンポと春の日差しには不似合いな鮮烈な炎のイメージが生まれている。この特徴的な音楽性と視覚性は、そのまま散策子の感覚として描かれていく。よってこの冒頭時点で私たち読者は、散策子という主人公が語る物語として『春昼・春昼後刻』を認識するだろう。しかし読み進めるうちに「我が散策子」という句が突然現れることにより、のどか

に緩やかに刻まれていた語りのテンポは乱され一瞬読者は惑わされる。さらにその句の後に「爾時^{さうとき}」という単語が入ることで、散策子の語りとして読んでいた読者は惑わされる。ここでは唐突に散策子をも客体化する視線が現れているのだ。実はこの場面に辿りつく前、散策子がお爺さんに話しかけようかと思案する場面で「この散策子が」という句が出ている。一見、「わが散策子」と同じように散策子を客体視しているようにも思われるが、そう断定するには「この」という指示語がやかいだ。なぜなら「この」とは己を指し示すときにも使われる言葉であり、ここでは散策子自らが「この私が」という意味合いで己を客体化し語っているとも読み取れるからだ。そのため先の場面で「この散策子が」と出てきても、読者は語りから放り出されずに読み進めることができる。しかし、「我が散策子」という句ではどう読んでも散策子とは分離された語り手の存在を無視できない。この時点で語り手は、『春昼』の舞台に立ちその風景を己の目で統一する散策子をも俯瞰し客体化することで、より大きな枠から『春昼』の統一を成している。

この語り手の存在に注目し読み進めると、さらに興味深い語り手と散策子の関係が見えてくる。

此の石段は近頃すっかり修復ができた。(従つて、爪尖のほりの路も、草が分れて、一筋明らさまになつたから、もう蛇も出まい) 其時分は大破して、丁ど繕ひにかゝらうといふ折から、馬は此の段の下に、一軒、寺といふほどでもない住職の控屋がある、其の背戸へ石を積んで来たもので。

ここで突然に散策子の現在とは過去へ追いやられる。「近頃」「其時分」という句により、散策子が歩むこの風景は、単に語り手が散策子と同じ時間を歩み俯瞰し語るものではなく、語り手が過去の出来事を回想する形で語られていることがわかる。つまり散策子の現在とは語り手にとっての過去であり、この『春昼』とは現在に生きる語り手による回想形式の小説であることを読者は気づかされるのだ。

ここで改めて語り手と散策子の関係を考えてとき、語り手にとって散策子とはどのような存在であるのかという問題が浮上する。山田有策氏は「語り手は過去の出来事に対して全知の立場にいないわけで、散策子の眼や意識を通して意味を探つていこうとしているようである^{注1}」と指摘する。これについては氏が分析される通りに考えることが自分の中で最も納得がいくので、これを基に語り手と散策子の位相を考えてみたい。語り手の目的は氏の指

摘する通りだとしても、散策子とは語り手にとっていったいどのような存在であったか。ひとつの仮定を挙げるとすると、散策子とは語り手自身の分身として作り出されたものではないだろうか。作り出す、というところと不可逆的な時間の流れから考えて語弊があるようにも思えるので言い換えてみると、散策子とは語り手が過去の出来事を理解するための補助道具として選ばれた存在となるだろう。語り手が散策子の眼と意識を通して過去の出来事を理解できると考えたのであれば、おそらく語り手の思考や言動の指向性は散策子と似た傾向にあったのだろう。でなければ理解のための補助道具として、特異な感覚を持つ散策子を選ぶとは考えにくい。果して過去に対し語り手の理解は及んだのか、最終的に散策子との関係はどう形作られているのか、といったことは後々『春昼後刻』の終幕を分析する際にまた触れていきたい。

二、語る者たち

前章では、散策子とさらにその上から俯瞰する語り手の存在を確認した。しかし『春昼』において注目すべき語り手として、住職という存在を忘れてはならない。『春昼』は、住職が散策子に過去の出来事を語り伝える形式で展開されるからだ。そこで、ここでは語り手としての住職に着目し、『春昼』における三者の語

りの構造を考えたい。

玉脇家の関係者であろう男たちに取り巻かれて歩いていくみを見て、客人は「赤鬼青鬼」が「かよいい人を冥土へ引立てて行くやう」に見えたという。しかし、その客人の心理を住職は迷いであるといつてはばからない。そこに散策子は反論し客人と心理を同化させる。この流れだけでも、住職は住職という枠組みがあるために、仏教の教えとはかけ離れた夢想的な思考や己の欲を絡めた夢想から、一線引いた姿勢をみせている。また谷底の舞台で自分のドッベルゲンゲルとみをの姿を見て駆け戻ってきた客人の告白に対して、そのうちあけ話を「一切の懺悔話」と括つてしまう点にも住職の一線引いた立場が見える。住職は仏門に入ったもののゆえに、同じく仏教を信仰する散策子とも異なる思考と感性を持つているのだ。それは観音さまへの信仰という根底を同じくしながら、散策子や客人独特の浮遊するような夢想的な感性とは異なる、どこまでも禁欲的で魔的なものの一切を排する仏教的な視座に基づいた感性である。

そうだとしたら、住職の存在は語り手としてさらに重要なものとなっていく。それは『春昼』は客人の不思議な夢想的体験を、住職が散策子に語り継ぐ形式で進行するからだ。つまり客人の体験の一切は客人の言葉そのままではなく、住職の思考を通して物

語として話しやすいように再編され、それにあった言葉を住職が選び語っているのだから、それはもはや単なる語り手というのではなく話の作り手と読んでも差し支えないかもしれない。たしかに住職は客人と同化して語っているように見受けられる。しかし、先に挙げたような客人の言動に対する、迷いであるとか懺悔話であるといったコメントからもわかるように、住職は一連の不可思議な出来事を仏教の教えでもって咀嚼し取り込み、それを散策子に聞かせている。これは客人の物語を住職が自分の視点で語り変えているに他ならない。

ここで、さらに住職の語り手としての機能を分析するため、『春昼』を印象付ける和歌に着目する。

うたた寐に恋しき人を見てしより 夢てふものは頼みそめてき
み^いをが書きおいた小野小町の歌であるが、住職が散策子に語り聞かせる際にこの歌を意識したかどうかはわからない。しかし住職の語りの進め方を見たとき、この和歌はたしかに『春昼』の軸となつて根底に流れ、終幕では改めてその存在感を読者に呼び起させる。

この和歌の現代語訳は「昼寝のまどろみの中で、恋しい人に確

かに逢つてからというものの、私は嘘だと思つていた夢という現象を信じ始めました」となり、意味は「ふと眠りに落ちたごくわずかの時間に、眠れもしないほど恋しく慕い続けたあの方をお見かけしてからというものの、あの方とお会いたいという期待を夢という頼りないものにつけ始めました。」とでもなろう。夢を客観的、観念的に捉えて一歩引いた視点から詠むことにより、夢の不思議さや現実との奇妙な距離感、根柢もなく前後不覚に陥るような浮遊感、高揚感といったものが引き出されているように感じられる。そして「見てし」「そめてき」と強意表現がふたつ重ねられることで、素直で激しい希求と現実において叶わぬ願いであるという悲劇性があらわになっている。

さてこの和歌の作者、小野小町といえば平安時代の女流作家であり六歌仙にも数えられる才女だ。そして、もちろん醜女として描かれる伝説もあるが、日本では世界三大美女に数えられるほどの美女として彼女の伝説は語り継がれている。その伝説は京都や東北を中心に北は秋田、南は九州の熊本まで、全国百か所以上に残されているという。小野小町はその優れた恋歌と同じほどに、自身にまつわる伝承もまた、小野小町という人物像を作り上げる大切なファクターを有しているといえるだろう。それは『古今和歌集』よりも悲恋の色彩を強調し伝説化、物語化の傾向が強いと

される『小町集』の存在を見てもあきらかだ。小野小町という人物は、激しくも切々と語りかける優れた和歌を数多く残した。そして後世の人間は、生没年も出自も不明のままである彼女について、多種多様な伝説を生みだした。これにより小野小町の人物像は、魅力的な和歌を歌う歌人としてのものだけでなく、想像の余地を十分に残した、夢の中に住んでいるような女性としての伝説まで創り上げられている。

これにより「春昼」においてついにその姿を現すことのないみをは、現実から遠く隔たった伝説上の人物のような印象しか残さない。そして彼女の客人との体験の悲劇性、悲恋性はこの和歌のそれに乗せられて同化し昇華されているように感じられる。『春昼』においてみをは、客人の目と住職の話を通して細かくその姿を見せるにも関わらず、捉えどころのない非現実的な存在であり、小町伝説に影響されて悲恋性の高い、胸に秘めた想いに苦しむ女性という側面の印象のみを強く残していく。

さて、住職の話が角屋敷の周辺をうろつくようになった客人の話にまで進んだところで、漢詩が登場する。李賀の宮娃歌（きゅうあい）である。これに、玉脇家に鎖で繋がれたみをはの姿を思い浮かべ重ね合わせて、客人が密やかに吟じる。この詩は、寵愛を失い幽閉されてしまった高貴な美女が、皇帝にどうか自分を解

放してほしい、そうして自由の身となったら魚に乗り大海原を渡って故郷の長州（蘇州郊外）へ帰りたいと切望する内容であり、『春昼』の内容自体に直接的な関わりはない。しかしこの歌は、先の小町伝説や恋歌と同じように、歌の内容の悲劇性とそれを背負った切なくもだえ苦しむ美女像をみをはに付与し、叶わぬ願いに身を焼き俗世に囚われている美女としてのみをはの像を補強している。

また李賀は二十七歳という若さで没するまで、その尋常ならざる才能でもって独創的な想像を言葉に乗せて編み上げていった。彼の詩の内容は変化に富み多彩である。豊かな想像力とどこまでも広がる幻想性こそ、彼の詩におけるまず第一の特徴であるといつてよい。また非常に鋭敏な言語感覚を持っていたようで、中国の一般的な詩にはない特異な表現が目を引く。そしてその特殊性ゆえ翻訳の難しさは勿論のこと、その表現の難しさから中国の読者すら遠ざけてきたという。この異常なまでの言語感覚や表現の独創性は、鏡花に通じるところが有分にあると思う。それを鏡花自身が感じ取ったかどうかは定かではないが、惹きつけられるものはあったのだろう、実際李賀を読みふけていた時期もあるようだし、『春昼』に他の誰でもない李賀の詩を出したのも自然であったと頷ける。

住職の話が進み、客人が角屋敷のそばで、みを想い涙ながらに吟じた場面のうち、彼女の姿が「總髪の銀杏返」で「浴衣ながら帯には黄金鎖を掛けていた」と描写される場面がある。しかし単に銀杏返しといっても当時の十代前半から三十代以上の女性に結われていたこと、芸者や娘義太夫にも結われていたごく一般的な髪形であるということしかわからない。そのため、みがどのような人物かをこの描写から推測することは難しい。そしてこの捉えどころのなさを助長させるようなセリフが、彼女の口から発せられる。郵便局の公衆電話に出るみをは、誰かに向って「どうして来てくださらないの。怨んでいますよ。」待ち遠しくて眠れない、寝ないで待っているとみ募る。そして

(……みいちゃん、然やうなら、夢で逢ひますよ。) ——

先の小野小町の歌を彷彿とさせるセリフである。この前のみを、のセリフが、ひどく素直に、そして強く相手の姿を見ることを希うものであったから、なおさらだ。しかしここで不思議に思うのは唐突に出てくる電話と夢という繋がりである。いったいどのような関連があるのだろうか。

まず電話についてだが、この時代すでに家庭用電話は存在して

いたが、電話自体の普及率はきわめて低かった。そのため、人々は電話と言えは郵便局や大きな商店などに設置された公衆電話をイメージしたのではないか。しかし成金とはいえず玉脇家は上流階層に入る家柄であつたはずだ。電話創業から少なくとも六十五年間は上流階層のステータス・シンボルであつた電話を、玉脇家が持っていないもおかしうはなかつたのではないか。そう考えると設置された公衆電話であつた意味はどこにあるのか。ストーリーの展開上、みと客人の目と目を合わせ互いの姿を見せる必要があつたのだというなら、それは角屋敷のまわりをうろつく客人が偶然縁側や玄関口の近くで電話する彼女を覗き見るのでもかまわないはずだ。そのように考えたとき、衆人がいるなかでの邂逅と、そのなかで電話をするという行為が大切だつたのではないか。客人とみをはこれまでふたりきりとなりうる状況で会つたことはない。初めて客人が彼女を見かけたのも女中たちが付き従っていたところであつたし、逗子の夏の浜辺ともなればそれ以外の人もいただろう。次に橋で出会つたときも彼女は三人の男の子を連れていたし、そこには橋のそばで荒物屋を営む亭主もいた。さらにその後、昼を過ぎ薄暗くなつた浜で出会つたときも彼女の周りを五人もの厳つい男たちが囲っていた。このように常に衆人の目があるのだ。クライマックスを迎えるにはまだはいこの場面

であれば、やはりふたりきりになるべきではないから衆人の目が必要になるだろう。郵便局や大きな商店の中に設置された公衆電話では、電話相手の言葉が聞こえなくても、少なくともこちらの話している内容は衆人に筒抜けになってしまう。夜にもならない、汽車のある時間帯に郵便局の物陰から漏れ聞こえるみをの話す内容は、どうにも衆人のいる前で口にするには情念的すぎていささか耳にしまった側が恥じらいを覚えないでもない。しかしこれは、みが公共の場、そして衆人の前であつたとしても強く相手を希求する姿が大切なのである。小野小町を彷彿とさせる彼女の姿は、どこか浮世離れしているような、客人のいる俗世とは一枚の透明な膜で隔てられた世界にるように感じられる。このことなく周囲から浮いている、という感覚がみをという女性像を形作るのに大切な感覚なのだ。

次に電話と夢の関連性について考えたい。一般的に睡眠時に見る夢とは、モノクロで見る人もいればカラーで見る人もいるし、音声もあつたりなかったりする。また中には匂いまで感じとる人もいるという。現代のテレビ電話であれば音声やカラー映像も相手に届けることは可能だが、当時の電話では音声のみだ。そこに電話と夢の共通項はあるだろうか。ひとつは実際の距離と関係なく相手（もしくは対象）を身近に感じられる点だ。またそれに関

連して相手と自分だけで世界を構成できるという点も挙げられはしないだろうか。ここから考えられることは、電話も夢も自分と相手を繋げるものであること、そして実際に触れることは叶わないということが挙げられる。

『春昼・春昼後刻』の後に発表された『婦系図』（明治四十年一月～四月「やまと新聞」）でも電話の描写がある。

その時、蛾に向ふ如く、つと踏込む途端に、「私でせう」と床に沈んで、足許の天井裏に電話の糸を漏れたやうな、夢の覚醒に耳に残ったやうな、胸へだけ伝はるやうな、お薦の聲が聞こえたと思ふと、蛾がハタと落ちた。

「電話の糸」となると、それは単なる電話線とは響きが大きく異なる。相手と自分を確かに結びつける印象であり、ともすればブツンと途切れてしまいそうな危うく儂い印象をも抱かせる。

これと同じ印象、感覚が、雑踏のなか公衆電話で誰かに強く話しかけるみを、に抱かれるのだ。住職が語るには電話をするみを、はその声だけをしっかりと客人に届け、その姿を見せなかった。このことをわざわざ説明することで、みをと客人の間にうつつらとした境界があるように感じさせ、彼女の姿に霧をかけ、電話と夢

という印象的なイメージでその姿にさらに幻想のベールを被せているようだ。みをの掴みどころのない幻想的なイメージの一端は、住職によって作られていると言ってもよい。

以上のことから、『春昼』においては語り手・散策子・住職の三者が語ることで、語り手の存在する現在、散策子が住職に過去の出来事を聴く過去①、客人とみをの出来事があつた過去②という時間の重層性が生まれていることがわかる。これは回想形式を持ちながら特殊な幕引きをする本作には欠かせない重要な要素である。住職は己の視座から語ることに、過去②を仏教的色彩の入り混じつたものとして創造している。それゆえに散策子と語り手は、過去②を一枚のフィルターを通してのみ知り得ることとなる。実際に起きた出来事を覆うように、自己流に咀嚼し語る住職の語りがあるからこそ、過去②やみをのという女性により禁制的であやしげなものとして印象付けられるのである。

三、語り手の消失

岬に打ち上げられた角兵衛獅子の子どもを抱くみをを茫洋と見つめる散策子は、『春昼』の冒頭よろしくただ語り手の存在に収束していく。そこで最後に、物語の終幕を主にして改めて『春昼・春昼後刻』の語りと時間について考えていきたい。

渚の砂は、崩しても、積る、くぼめば、たまる、音もせぬ。
たゞ美しい骨が出る。貝の色は、日の紅、渚の雪、浪の緑。

これは『春昼後刻』のエンディングである。この三文により物語は幕を閉じるのだが、これまで出てきたどの文章よりも大変詩的で美しい文章だ。白くさらさらと流れる砂は音もせず、そこから覗く「美しい骨」。同じ白でも、波にさらわれる砂粒の集合体である濡れた白と、湿り気を帯びながらも海にどっぷりと浸かるわけではない乾いた白とは、見るものの目に違って見える。そこに夕陽の温かな紅色と浪の深い緑色が貝に反射して、ささやかなアクセントとなって印象的な画を作りあげている。すばらしく視覚に訴える終わり方だ。また「美しい骨」については、かつて命を宿し生きて動いていたものの一部であるゆえに、その（かつて）という遠い時間が画に加わることでその場だけでない歴史という深さが生まれる。さらに骨は死をイメージさせるものであるから、この「美しい骨」に死してなお美しい姿のみをを見ても何ら問題はないだろう。彼女の死がどれほど印象的に散策子の眼に映ったかがうかがい知れる。ここで語りに注目してみると、最終文において散策子の眼や意識は、現在から俯瞰する語り手と完全

に同一化していると考えていいだろう。しかし海辺の様子だけ印象的に描写されるだけのこの部分では、最終的にその眼がどこに向けられているかわからない。私たち読者にすれば、どこか遠いところを見つめたまま物語は放りだされてしまったような感覚になる。この最終部は、前半の「骨が出る」までは動詞で閉められているため「渚の砂」が波にさらわれて動く様子や、段々と砂の間から顔を見せてくる骨の様子が映像化され私たちの頭に流れてくる。しかし最後の一文が主語を除いてすべて名詞で括られ体言止めとなっているため、躍動感を感じられないどころか、そのイメージが映像化され動き出す気配すら感じられなくなっている。ここに、この物語の最も特徴的なテーマの一つが提示されている。それは時制の問題だ。前章で明らかにしたとおり、この物語には現在（語り手）――過去①（散策子）――過去②（客人）の三つの時制が存在している。本来であれば回想形式のこの物語の時制は、散策子の「玉脇の妻は靈魂の行方が分つたのであらう」という解釈により客人とみをの愛は完成され、それを理解した語り手の現在に戻ってくるはずなのだが、先に引用した最終部により時制は散策子の過去①からそのまま放り出されてしまった。時制が語り手の現在に戻って物語を閉じるのではなく、過去へいったまま時間に縛られることのない世界へ繋がっていく。この効果は

どのようなもので、『春昼・春昼後刻』をどのような物語として形作ったのだろうか。

このエンディングで私たち読者は何に惑わされているかという点、それは先にも挙げた時制の把握である。そこで『春昼』のオープニングと同じように、一語一句に注目することで語りの効果を探ってみよう。まず前半であるが、先でも述べたように動詞で紡がれるためイメージは動きを持って流れてくる。そこで動詞それぞれに注目すると、「崩す」「積る」と「くぼむ」「たまる」というように相互が対になった組み合わせであることがわかる。これはまさに時間の流れを示すものであり、変転流転する現世を表しているようである。そのように考えれば、ここまで起こった出来事もすべて物語を超えた大きな時間の流れを紡ぐ一部であり、そのように捉える視点が存在しているということになるのではないだろうか。そう仮定すれば、その視線の持ち主は散策子であり語り手である。そして波にさらわれる砂の「音もせぬ」様子は、『春昼』の終わりに音ばかりしていた雨とは対照的に、霊的なものを感じさせるといよりは、映像の残してフェードアウトしていくようであり、一枚の絵画を眺めているような感覚を覚えさせる。視線は目の前の映像を捉えながら、耳はその役割を放棄し意識が思考の海底へ静かに沈んでいくようである。それか

ら視線が捉えるものは「貝の色」へと移る。その色は紅と白と緑であるが、この三色はそれぞれ示すものがあるのではないかと考えられる。一つめの「日の紅」は春の日差しを表し、この物語がすべては昼の短い間に紡がれたことや、みをの春の愁いともいうような心持ちから、春の日中における〈胡蝶の夢〉ともいうような夢見心地の幻想性を隠喩しているのではないか。二つめの「渚の雪」は音もなくさらわれる砂のことであろう。これは動く砂をこの世とするならば、隠喩されるものは変転流転する現世の様、時間の流れになるだろう。もしも雪の儚さと白さを渚によって砂の間から顔を覗かせた「美しい骨」とするならば、海辺での死は客人とみを、と幼い角兵衛獅子を連想させることから、自身を縛りつける俗世からふいと重さも感じさせず死して異界へ移転する人の様に、また「靈魂の行方」に、救済を見ているのかもしれない。三つめの「浪の緑」は、まさに三人が旅立ったユートピアなる異界そのものを表しているに違いない。これまで語られてきた舞台が陸上、山であったが海はその対極にあり、みをの住む二階家や住職の寺がある辺りの村人らはみな海への関心を一切持たない。これを踏まえれば、客人の過去や散策子の体験が展開された山は現実の場であり、海とは現実から最も遠く隔てられた、現実^{注2}に干渉されることのない、全くの異界と考えられる。以上の三

つを一つの画に収めることによって、この世と異界が隣接し、条件が揃えばふとした拍子にこの世から異界へ参入することも起こり得るといふ一つの確認が成されているように思われる。またこの画は二つの過去を綺麗に完結させた様でもあり、それはつまり『春昼・春昼後刻』を絵画として表したときの画でもあると感じられる。

このようにしてひたひたと物語を追ってきた語り手の意識は、散策子のいる過去①において客人の過去②を完結させ、散策子の役目を全うさせている。よって二つの過去は形よく収まったという^{注3}ことで語り手の回想は幕を閉じ意識は現在へ戻るかと思いきや、散策子の過去①から戻ることなく物語は終わる。語り手による過去②への理解は深まりその意味を探れたのだろうか。おそらく散策子を語り手の分身とするなら、散策子が客人とみをの関係を結ばれたものと見ていることから、みをの死の意味も理解したのではないか。しかし語り手の現在に戻って語り手自身が自らの考えを添えるなどのアクションがないため、回想形式のこの物語は現在へ帰らない物語という形になり、語り手の真意も読者が推測するしかなくなった。最終文による印象的な画自体は、たしかに散策子のいる過去①に違いはないであろうが、そこで印象的かつ心象的^{注4}ともとれる風景のみを語って閉じることにより、散策子

という存在はただの語り手に戻り、その存在は透明化され、物語はより一層曖昧な時制で終わる。画のみを残して時間の流れの一切が停止することで、時制というものが透明化され立ち消えるように感じられるのだ。時制という概念が曖昧化されることにより、読者は不安定な浮遊感のなかに放り出される。その曖昧さと浮遊感、印象的な画によって、『春昼後刻』はその幻想性をさらに高めている。

以上のことから、回想形式でありながら現在へ帰らない物語の効果を考えて、『春昼後刻』においていえば語り手の存在を無に帰す効果が挙げられる。また同じ形式の物語全般にいうならば、これまで紡いできた物語の流れを放棄することで、読者を不安定にさせ迷子になったかのような感覚を与えるのだ。だから読者は強制的に物語と寄り添う道を分かつたことで、物語のその後を想像せずにはいられないのである。この効果により物語は閉じるのではなく、時間という概念のない世界に広がっていくと考えていいだろう。物語は結びで裾の広がりを見せることで、それまで追ってきた物語の枠を薄め、これまで物語には一切関わりのなかった外部の世界と混じりあう。この物語は『春昼・春昼後刻』という小さな物語の枠を捨て、〈その他〉の世界として読者の前からフェードアウトしていくのである。つまり、裾を広げた

この物語は、ドッベルゲンゲルや帰らない時制といった物語の種をばらまき、その種が鏡花の他作品である『眉かくしの霊』や現代小説の村上春樹著『ノルウェイの森』などとして芽吹いていったと考えられるのである。そのように考えれば『春昼・春昼後刻』は様々な形をとって再生する物語であり、現代文学へと繋がる一つの源流を生み出した物語であるといえるのではないだろうか。

四、物語の行方

前章では、『春昼・春昼後刻』におけるそれまで流れてきた作品中の時間が停止することにより生まれる効果を探ってきたが、この章では停止する時間それ自体について、『春昼・春昼後刻』と現代文学の連関について追えることとする。

先の章で述べたように『春昼・春昼後刻』はその終幕において、作品中における時間の流れの一切を停止する。それは、ある時を境に、その作品の世界においては永久に進展がなくなるということである。つまり散策子や住職だけでなく外郭に位置する語り手や風景の山海までもが、息を止め活動をやめてしまうのだ。それは、前時代的な時間を生きるみをや、散策子とそれらを俯瞰する現在の語り手といった、異質な時制の並立が融解し、語りが

時制を生成できず、『春昼・春昼後刻』という物語を紡がなくなることであった。しかし、前章で述べたようにこの物語の裾は広がり現代文学へと繋がっている。『春昼・春昼後刻』の世界は物語の種となり、時間という概念のない世界へ蒔かれて現代文学において芽吹いているのだ。そこで、時間というものについて改めて考えてみたい。

一般的に時間というものを思い浮かべるとき、たとえば歴史や人生といったものを想像するように、それには始まりがあつて終わりがある。つまり一定期間生き続ける何かを思い描くことにより、私たちは相対的に間接的に時間というものを捉えているのだ。よつてそもそも時間のなかに死や断絶といったものは、存在しないことになる。^{注3}『春昼・春昼後刻』において考えれば、物語中に流れる時間のなかで客人とみをの愛が客人の死により喪失されるのではなく、みをのなかに燐り続け、散策子により少しの時を経て完結されたことが、まさに時間のなかに断絶が存在しないことの象徴となるのではないだろうか。

散策子が深く傾倒していた仏教でも、時間とは長らく論じられてきたところである。ただし仏教における時間論とは、解脱や涅槃といった仏教のさらなる根本的な立場において、時間はどのような意味合いを持つのか、またはより重要な他の意味合いへ転換

するののかといった問題として論じられてきているものであり、仏教思想のなかでそれほど中心的な主題を成しているわけではない。紀元前二世紀後半の西北インドにおける仏教僧ナーガセーナによれば、涅槃したものについて時間は存在せず、時間を超えるとは現世を超えて涅槃することであるという。^{注4}大雑把に考えてしまえば、時間軸が存在しないということは、現実を離れたものにとつて時間とは自らに干渉しないものとなり、個を縛り確立させる一切の要素から解き放たれるということである。

さてここまで紹介した時間論から着目する点を取り上げると、つまり人間にとつて時間とは認識できる対象があつて初めて存在するものであるということである。これを踏まえたうえで、『春昼・春昼後刻』が源流であると考えられる作品について見ていきたい。

まず鏡花の他作品である『眉かくしの霊』(大正十三年五月「苦楽」)では、「筆者」という語り手が友人である「境賛吉」の体験を聞き伝える形を取っており、『春昼・春昼後刻』での住職の役割と近い。冒頭部においてこの「筆者」は語り手として前面に登場してくるが、お艶という女性の霊が現れたのち、物語は「座敷は一面の水に見えて、雪の氣はいが、白い桔梗の汀に咲いたやうに疊に亂れ敷いた^{注5}」という一文で終わる。これにより語

り手の存在が主張しない、画のみが残る終幕となり、他一切はフェードアウトしていくような感覚を与える。さらに友人である筆者（語り手）と境賛吉の視線が重なりあうことにより、現在で語る筆者の時制と過去に体験している境賛吉の時制が統合され透過されていく。

次に村上春樹著『ノルウェイの森』は、雑踏のなか電話ボックスから、主人公ワタナベが交際相手である緑へ電話をかける場面で終わる。ワタナベが新たな一歩を踏み出そうとした瞬間に、彼は自分の存在を雑踏のなかに見失う。『春昼・春昼後刻』『眉かくしの霊』と同じく、語り手であるワタナベは「僕は今どこにいるのだ?」「僕の目にうつるのはいずこへともなく歩きすぎていく無数の人々の姿だけだった。僕はどこでもない場所のまん中から緑を呼びつづけていた。」と語って消える。電話ボックスという透明の壁で隔離されたワタナベも、個別化されずに流れていく「無数の人々」に視界を埋め尽くされることにより、読者にはワタナベの双眸に映る人の形をした「背景」と電話ボックスの中のワタナベが同化していくようなイメージが思い起こされる。さらにそれは、自身がどこにいるかわからないというワタナベ自身の告白と、現在の居場所を「どこでもない場所のまん中」と表現することでワタナベを個別化する要素が丁寧のひとつひとつ消され

て、ワタナベという個人は背景に埋没していく。さらに「呼びつけていた」と過去形にすることで、それまで現在進行形で進んできた時間の流れは、電話ボックスにいるワタナベを見つめる未来の時制からの視点へと移行されている。しかし語り手であるワタナベはその存在を完全に消して背景という画となり物語が終わることで、ワタナベの視線も未来からの視線も立ち消え、時制というものが帰着点を見つけれないままに放られている。つまり『ノルウェイの森』において語り手は透過して時制とともに消えていくことで、物語の作り手である自らの役割を放棄して、完結する物語の枠を破つたのである。

さて時間論について前述した際に、人間は何らかの生き続ける対象があつて時間を捉えることができると述べたが、物語の時間について読者は、語り手の意識によって時間の流れというものを捉えているのである。だからこそこれまで触れてきた『春昼・春昼後刻』『眉かくしの霊』『ノルウェイの森』といった帰らない時制を抱える物語は、読者が読後に放り出されて浮遊感を味わう作品になっている。語り手の意識は物語における軸である。『春昼・春昼後刻』においての軸はもちろん散策子であるが、流れる時間は決してひとつとは言い切れない。三章で述べたように、『春昼・春昼後刻』は質的に異なる時間が重なりあう構造を取っ

ている。近代的時間と江戸時代以前の古典的時間の生き残りが重なり交わることで、怪異の生まれる空間が形成された。さらに節々で現代に生きる語り手の意識が現れることにより、三つの時制がまとまり一本の川として流れている。その意識の川が終幕でふつりと途切れることで、物語から時間というものは煙のように立ち消えた。つまり帰らない時制とは、語り手の意識が透過し背景へ埋没していくために、読者が近代的な時間という物差しを失うことによるのだ。このように時制をはっきりとせず閉じる物語は、その終幕において印象的な画だけを残すことで、物語の行く末を読者に想像させてやまない。改めて帰らない時制という物語の種を考えると、それは『春昼・春昼後刻』によって産み落とされたものであり、確かに他時代、他作者の作品となつて芽生えている。このことから『春昼・春昼後刻』は現代作品へも深い影響を与えており、時代を超えた深い関連がうかがえる。そうなればやはり、『春昼・春昼後刻』とは繰り返しもみかえる、〈再生する物語〉といえるのではないだろうか。

注

注1 山田有策『深層の近代——鏡花と一葉』平成13・1 おうふう

注2 本物語の海は、社会的弱者を救済するユートピアとして描かれている。ユートピアである理由として、俗世に囚われるみなが客人と同じく海にて命を落とすことにより、散策子が彼女と客人は愛を完成させたと解釈したことによる。海は、現実世界では成しえない願いが叶う世界として存在しているのである。またこのユートピアへ旅立つには社会的弱者であることが条件となる。それは門附や弟角兵衛獅子に対する言動から、過去のみを遊女や芸者などであつたろうことや、彼女とともに死ぬ存在として選ばれた角兵衛獅子が、作品発表当時に時代遅れの低俗なものとされていた類の芸者であることから推測される。

注3 小林敏明「断絶する今——西田幾太郎の時間論をめぐって」『思想』1002号 平成19・10・5 岩波書店

注4 玉城康四朗「仏教の時間論」『理想』第40号 昭和46・9・1 理想社

注5 泉鏡花『鏡花小説・戯曲集 第六卷』昭和56 岩波書店

注6 村上春樹『村上春樹全作品1979～1989』⑥ノルウェイの森』平成3・3・20 講談社

※『春昼・春昼後刻』の引用は、『鏡花小説・戯曲集 第五卷』（泉鏡太郎昭和五十六年岩波書店）によつた。

（おおば よしえ 二〇一三年日文学）